



Narrativas paralelas: nuevas metodologías y documentos para una historiografía de la ópera italiana en el México independiente

FRANCESCO MILELLA
Cambridge University

Resumen

Este artículo analiza la breve pero intensa estancia mexicana del tenor y compositor Manuel García entre 1826 y 1828 con el objetivo de replantear perspectivas historiográficas y metodologías de investigación respecto a la llegada de la ópera italiana en la América Latina postcolonial en términos más generales. La primera parte retoma los recientes debates postcoloniales para cuestionar el cortocircuito narrativo que surge entre las ‘verdades’ que tanto el discurso europeo como el mexicano fueron erigiendo sobre la presencia de Manuel García en México a lo largo del último siglo: si el primero fue condicionado por la necesidad de preservar la centralidad y superioridad de Europa ante el ‘otro’, el discurso mexicano fue fomentado por un esfuerzo de representar a una nueva nación independiente, autónoma y moderna. La segunda parte analiza documentos inéditos respecto a la presencia de García en México con el objetivo de definir un camino historiográfico alternativo. El enfoque de este artículo abarcará solamente los primeros meses de su estancia mexicana, desde su llegada al puerto de Veracruz hasta su debut con el *Barbero* de Rossini en el verano de 1827, en los que se fueron entrelazando esas tensiones y conflictos culturales que terminarían transformando la presencia de García en un momento crítico pero fundamental en la historia musical de México.

Palabras clave: Manuel García, México independiente, Gioachino Rossini, ópera italiana, *Barbiere di Siviglia*, siglo XIX, historiografía musical

Abstract

This article analyses the activity of the tenor and composer Manuel García in Mexico between 1826 and 1828, in order to rethink historiographical perspectives and question research methodologies regarding the arrival of Italian opera in postcolonial Latin America more broadly. The first part draws on recent post-colonial debates to question the narrative short-circuit that arises between the discourses that both Europe and Mexico defined over the last century about Manuel García’s presence in Mexico: while the former was driven by the need to preserve Europe’s centrality and superiority over the ‘other’, the latter was fostered by an effort to represent a new independent, autonomous, and modern nation. The second part analyses unpublished documents concerning García’s presence in Mexico with the aim of defining an alternative historiographical path. The focus of this article will cover only the first months of his Mexican stay, from his arrival in the port of Veracruz to his debut with Rossini’s *Barbiere di Siviglia* in the summer of 1827—less than six months during which tensions and cultural conflicts intertwined in ways that would end up transforming García’s presence into a critical but fundamental moment in Mexico’s musical history.

Keywords: Manuel García, early national Mexico, Gioachino Rossini, Italian opera, *Barbiere di Siviglia*, nineteenth century, musical historiography

Solo al final de su vida la célebre mezzosoprano Pauline Viardot (1821-1910) decidió entregar en sus memorias el recuerdo grato e intrépido de la temporada de ópera que su padre, el tenor y compositor español Manuel García (1775-1832), había inaugurado en el verano de 1827 en la Ciudad de México.¹ Habían pasado más de cuarenta o quizás cincuenta años desde ese viaje – seguimos ignorando la fecha exacta en que las memorias fueron escritas – pero el estupor de esa niña que observaba a su padre mientras preparaba su debut mexicano con *Il barbiere di Siviglia* de Gioachino Rossini para la capital mexicana seguía siendo el mismo: «dicen que para un buen guisado se necesita una buena liebre – recuerda Viardot –. De la misma forma, para la ópera italiana es necesario tener óperas, partituras... pero [en México] ;no había ninguna! ¿Qué se podía hacer?»². La respuesta, así como la reporta la musicóloga Hilary Poriss en su reciente monografía sobre *El barbero rossiniano*, nos sorprende por su cándida simplicidad: «El carácter de mi padre no era de esos que se dejaban asustar por tan poco. ¿No hay música? Bueno, entonces hay que ponerse a escribir algo. Y así, el gran músico se puso a trabajar. Volvió a escribir la partitura completa del *Barbiere* y de *Otello* de memoria. Volvió a hacer lo mismo con *Don Giovanni* y algunas otras [óperas]».³

El enfoque del recuerdo de Viardot no podía que ser la figura paterna, una figura que ella misma buscaba revivir en su memoria después de tantos años y pocos momentos pasados juntos. Efectivamente, la relación entre ambos había sido sorprendentemente breve y poco cercana, mucho más de lo que había sido con su hermana María, trece años mayor que ella. A la muerte de su padre el 10 de junio de 1832, Paulina estaba a punto de cumplir once años y apenas iba acercándose al mundo de la música.⁴ Ante una relación tan breve no debería sorprendernos que, al escribir sus memorias, Viardot haya mezclado sus recuerdos personales, probablemente escasos, con diferentes anécdotas que a lo largo de todo el siglo XIX habían ido alimentando la leyenda de su padre. La tarea, suponemos, no tuvo que ser particularmente difícil para Viardot dada la cantidad de artículos que comenzaron a circular por toda Europa desde el regreso de los García de México en enero de 1829. El 21 de septiembre de ese año, por ejemplo, el periódico *Le journal des débats* decidió celebrar su vuelta a París en los siguientes términos:

Vuelve a nosotros desde el otro mundo: el recuerdo de sus hazañas, sus viajes aventureros y lejanos, [...] rodean a García de misteriosas brumas de romanticismo. Llevó la civilización musical a las ciudades conquistadas por Hernán Cortés, luchó contra los rebeldes, contra la fiebre amarilla. Los bandoleros de

¹ La musicóloga Hilary Poriss nos ofrece más información al respecto: ‘Las memorias inéditas de Viardot, así como muchas de sus notas, se conservan en la Biblioteca Houghton de la Universidad de Harvard (MS Mus 264 [365]). El relato de García según el cual tuvo que reescribir las óperas, también se encuentra en las memorias de la hija de Viardot (nieta de García), Louise Héritte-Viardot, *Memories and Adventures*, traducidas del manuscrito alemán y arregladas por E[mma] S[ophia] Buchheim (Londres: Da Capo Press, 1913), 2’. Véase Hilary Poriss, *Gioachino Rossini’s The Barber of Seville*, Oxford University Press, 2021, nota 21, p. 45.

² Ibidem.

³ No conocemos a cuáles óperas Viardot se refiere. Después de *Don Giovanni*, estrenada en el verano de 1828, García no presentó ninguna otra ópera que no fuera de su catálogo personal. Esta cita es la traducción de la transcripción inglesa que realizó Hilary Poriss en su trabajo *Gioachino Rossini’s The Barber of Seville*, cit. p. 45.

⁴ Paulina comienza a estudiar música desde niña con su padre y con el organista mexicano Marco Vega, probablemente activo en esos años en la Catedral de la capital mexicana.

América le despojaron; le obligaron a cantarles una cavatina, estos bárbaros, embelesados, llevados por los encantos de la melodía, se vieron obligados a rendir el debido honor a su talento, pero se habían embolsado su oro; pensaron que era mejor quedarse con las cruzadas [monedas], los dólares.

Relatos sobre sus aventuras en México siguieron circulando incluso después de su muerte. En 1833, un año después de su muerte, la revista musical londinense *The Harmonicon* celebraría la aventura mexicana de García en los siguientes términos:

La compañía mexicana, mitad nativa y mitad extranjera, no era nada notable antes de la llegada de García; pronto descubrió que las funciones de compositor, director, jefe de la orquesta, maestro de canto, director de coro, e incluso maquinista y decorador, debían centrarse en él. Su infatigable actividad se vio recompensada con tal éxito, que a menudo decía: 'Yo exhibiría ahora a mis intérpretes mexicanos ante un público parisino, y no desmerecerían tanto honor'.⁵

Ambos artículos se colocan en la misma dimensión narrativa que, años después, Pauline Viardot recuperaría al recordar a su padre. A pesar de la distancia cronológica respecto a sus memorias y a los distintos lenguajes que los dividen, estos documentos revelan una perspectiva sumamente homogénea sobre el papel que la llegada de García a México ocupaba en el imaginario operístico europeo del siglo XIX. No había dudas al respecto: para la mayoría de los europeos la aventura atlántica del divo García había abierto un nuevo camino de civilización en el México independiente, alejándolo de la España católica y conservadora y acercándolo a Francia, Inglaterra e Italia, pilares del nuevo liberalismo decimonónico.⁶ Pero ¿qué se decía en México al respecto? Es suficiente analizar estos hechos desde la prensa mexicana para descubrir otra historia: desde finales de 1828, momento en el que García había decidido regresar a Europa, su nombre desaparece por completo de los documentos mexicanos, como si su presencia hubiera sido un momento de transición o, peor aún, un error. En el otoño del mismo año algunas voces de malhumor habían aparecido en la prensa local cuando, en ocasión del festejo para el aniversario de la República, el gobierno ciudadano había decidido representar en el mismo día el *Barbero* de Rossini y, a seguir, *El amante astuto* de García. Pocos días antes del evento, organizado para el 5 de octubre, un melómano comentó dicha decisión en las páginas del periódico *El Correo de la Federación Mexicana* mostrando una cultura operística en abierta contradicción con el país sin partituras que Viardot había recordado en sus memorias: «Se ha visto en los periódicos de ayer que la compañía de ópera, animada de nobles sentimientos, anuncia el *Barbero* de Rossini para función de la tarde, y para la noche *El amante astuto*. ¿Qué ocurre? ¿Conque la ópera italiana se da por la tarde a todos los que concurren a tales horas a teatro, y por la noche ópera de marras?... ¡Ah, pero qué distracción!».⁷

El cortocircuito narrativo que surge entre el discurso europeo y el mexicano nos obliga a plantearnos algunas preguntas básicas: ¿qué había sucedido en realidad entre García y México? ¿En

⁵ *The Harmonicon*, 1833, p. 21-22.

⁶ La visión de España en la Europa de esos años seguía profundamente influenciada por la 'leyenda negra' que Inglaterra y Francia fueron promoviendo a partir del siglo XVI. Como nos explica Michael Iarocci comentando la visión histórica de Hegel (1805-1810), la península ibérica ni siquiera se consideraba como parte de la Europa civilizada, en Michael Iarocci, *Properties of Modernity. Romantic Spain, Modern Europe and the Legacies of Empire*, Vanderbilt University Press, 2006, p. 7.

⁷ *El Correo de la federación mexicana*, 4 de octubre de 1828.

qué momento las óperas del ‘gran civilizador’ García se transformaron en óperas para gente ignorante (de marras)? ¿Cómo es posible que México y Europa tuvieran versiones tan contrastantes del mismo episodio? ¿Es posible tejer una versión de los hechos más objetiva de la presencia de García en México? Estas preguntas nos permiten estructurar nuestro análisis en dos momentos distintos: una *pars destruens* para deconstruir los mecanismos narrativos que Europa y México fueron erigiendo sobre la presencia de Manuel García en México y contextualizar esas ‘verdades’ en su contexto original, y una *pars construens* con el objetivo de definir un camino historiográfico alternativo, a través de documentos y perspectivas inéditas, respecto al inicio de la primera temporada de ópera del México moderno.⁸ El enfoque, sin embargo, no abarcará la estancia mexicana de García en toda su extensión cronológica desde finales de 1826 hasta finales de 1828.⁹ Al contrario, se focalizará en los primeros meses, desde su llegada al puerto de Veracruz hasta su debut con el *Barbero* de Rossini en el verano de 1827, en los que se fueron entrelazando esas tensiones y conflictos culturales que terminarían transformando la presencia de García en un momento crítico pero fundamental en la historia musical de México.

Deconstruir una narrativa

Tanto los recuerdos de Viardot como la prensa de París y Londres se colocan en un sistema narrativo más amplio que el Occidente europeo fue construyendo desde los inicios de su imperialismo a través de una continua dominación discursiva. Es más, si leemos estos textos con atención podemos incluso observar dos de los mecanismos básicos que sustentan esta narrativa: por un lado, el alejamiento del ‘otro’ respecto al centro europeo a través de un proceso de polarización cultural y, por el otro, una actitud que simplifica y selecciona todo lo que no responde (y corresponde) a los modelos teleológicos de la historiografía occidental. Comencemos con el primer mecanismo. En ambos documentos el aura europea y civilizatoria de Manuel García – español, pero profundamente europeo en su identidad musical – se definen claramente a través de una clara oposición a un país no europeo: un país sin partituras, silencioso y, por lo tanto, incivilizado. Puede ser útil analizar esta oposición a través de la polarización epistemológica que el musicólogo Gary Tomlinson identifica en la historia del pensamiento occidental entre una Europa musical basada en la cultura escrita y el ‘otro’ basado en una cultura eminentemente oral.¹⁰ A partir de las teorías del crítico musical Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), Tomlinson observa cómo desde la segunda mitad del siglo XVIII los primeros debates históricos sobre la música encontraron precisamente en la escritura un elemento definitorio del mundo occidental y su superioridad hacia el resto del mundo: «lenguaje y escritura – escribe Forkel – procedieron siempre a la misma velocidad en su desarrollo; por lo tanto, podemos pensar que música y notación musical haya hecho lo mismo». ¹¹ Tomlinson interpreta este pensamiento silogístico en términos aún más aclaradores: «pueblos que usaron sistemas de notación musical imperfectos pudieron solo alcanzar “músicas imperfectas,

⁸ La primera fase de la ópera en el México independiente comienza en 1823/24 con la llegada de nuevas partituras italianas desde Cuba y termina en 1844 con la construcción del Gran Teatro Nacional.

⁹ García regresa a Europa en noviembre de 1828, exactamente veinticuatro meses después de su llegada a México.

¹⁰ Gary Tomlinson «Music, anthropology, history», Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (eds.), *The cultural study of music. A critical introduction*, Routledge, 2012, pp. 59-72.

¹¹ Gary Tomlinson, cit., p. 64. Tomlinson se refiere al texto de Forkel *Allgemeine Geschichte der Musik* de 1788.

extremadamente desordenadas (Forkel, p. 288)”. Una música perfecta depende de una escritura musical igualmente perfecta»¹². *Mutatis mutandis*, Viardot incorpora el mismo silogismo al recordar la capacidad de su padre de responder a la ausencia de óperas en México volviendo a *escribir* óperas y así educar el público local a la ‘Música’. La prensa parisina había sido mucho más explícita al respecto, llegando a presentar a García sin medios términos como el que había llevado la civilización musical a las ciudades conquistadas por Hernán Cortés.¹³

El segundo mecanismo se manifiesta cuando el discurso narrativo europeo – en este caso representado por el diario de Viardot y los reportes de la prensa – se apodera de historias e identidades subalternas para volverlas a escribir en términos más simples y denigratorios como mecanismo de defensa e intolerancia hacia algo que se percibe como amenazador. La introducción que la musicóloga Olivia Bloechl escribió para su trabajo *Native American Song at the frontier of Early Modern Music* nos puede ayudar a entender este mecanismo más a fondo.¹⁴ Como nos explica Bloechl, las culturas con las que la sociedad europea fue conociendo a lo largo de su trayectoria imperialista fueron desafiando, en grados y formas distintas, la idea misma de progreso de la cultura europea. De tal manera que estos encuentros terminaron por amenazar su reputación causando una sensación de inestabilidad e incertidumbre en el observador europeo. En la gran mayoría de los casos, esta reacción desencadenó complejos procesos de reconstrucción narrativa con el único objetivo de colocar al ‘otro’ en los marcos más reconfortantes de la historiografía europea y, así, restablecer las jerarquías globales. Un ejemplo de este proceso lo vemos claramente en el reciente análisis que Vanessa Agnew compartió al relatar el encuentro cultural entre la compañía de la expedición de James Cook a finales del siglo XVIII y los pueblos en las islas de Polinesia.¹⁵ Agnew pone el acento sobre el trauma que vivieron los europeos al descubrir que la polifonía, supuestamente inexistente al sur del Trópico de Cáncer – Rousseau hablaba de la polifonía como un elemento peculiar de las ‘hipercivilizaciones del norte’ – se practicaba también en Polinesia.¹⁶ Al comentar este descubrimiento, Forkel, el mismo que Tomlinson citó en su análisis, cuestionó la originalidad de la música en Tahití explicando que, siendo los pueblos maorís los únicos ancestros de la cultura griega todavía en vida, no podían haber inventado algo que el mundo helénico había teorizado dos mil años antes.¹⁷ Así, como bien dice Agnew, «la integridad de Europa como el manantial de la innovación musical estaba a salvo».¹⁸ Las memorias y anécdotas europeas con las que abrimos este artículo actúan siguiendo el mismo proceso interpretativo. En ambos casos Manuel García es sometido a un proceso de glorificación discursiva a partir de una rescritura del ‘otro’, un México ‘silencioso’ e ‘incivilizado’. En el caso de Pauline Viardot este proceso nace como

¹² Ibidem.

¹³ *Le journal des débats*, 21 septiembre 1829.

¹⁴ Olivia A. Bloechl, *Native American songs at the frontiers of Early Modern Music* (Cambridge University Press, 2008).

¹⁵ Vanessa Agnew, «Listening to others: eighteenth-century encounters in Polynesia and their reception in German musical thought», *Eighteenth-Century Studies*, vol. 41, no. 2 (2008), 165-188.

¹⁶ Ibidem, 173.

¹⁷ Agnew se refiere a otro texto de Forkel: *Musikalisch-kritische Bibliothek*, vol. 2, de 1778.

¹⁸ Agnew, cit., p. 180.

mecanismo afectivo, aunque inconscientemente eurocéntrico, de construcción de la memoria de su padre y de exclusión del ‘otro’. En el caso de los textos de París y Londres esta glorificación parece responder a una inquietud social más generalizada ante una realidad mexicana que, en los hechos, era mucho más compleja y por lo tanto más amenazadora de lo que se creía, tal como había sido la cultura musical de los maorí a finales del siglo XVIII.

Nuestro objetivo de encontrar una posible respuesta a nuestras preguntas parece alejarse aún más si movemos nuestra mirada a lo que pensaba México de García a través de la prensa de esos años. Como bien recuerda Homi Bhabha, en muchos casos el colonialismo narrativo europeo terminó ‘inyectando’ la idea de diferencia también en el colonizado, alterando de esa manera sus propios mecanismos de autorepresentación.¹⁹ En otros términos, bajo la influencia cultural colonial el colonizado termina por percibirse a sí mismo como inferior respecto al colonizador. México no fue una excepción: «supongamos ahora que llega el famoso tenor García, con su admirable hija y demás familia – pregunta retóricamente un crítico musical en las páginas de *El Sol* el 23 de abril 1827, meses antes de la llegada de García -, que quiere dar óperas y que se encuentra monopolizados los teatros. ¿Qué sucederá?». La respuesta revela ante su comunidad de lectores los supuestos límites del panorama operístico local en comparación a lo que estaban acostumbradas las estrellas de Europa. Sin embargo, cuando las noticias fueron confirmadas por las autoridades, el optimismo pareció prevalecer. El 14 de noviembre de 1826 *El Oriente* de Veracruz anunciaba la llegada a México de Manuel García con su familia (María se quedaría en Nueva York con su nuevo marido) gracias al cual «tendremos óperas dignas de la capital de la república mexicana, cuyas diversiones en este género distan mucho de lo que existe en los pueblos civilizados.»

Las consecuencias de esta memoria selectiva y polarizadora en el debate histórico y musicológico comenzaron a ser evidentes desde finales del siglo XIX, con el inicio de los primeros estudios sobre la difusión de la ópera en el México independiente. Todo comenzó con el cronista español Enrique Olavarría y Ferrari y su *Reseña histórica del teatro en México* (1898). Al hablar de García, Olavarría y Ferrari nos cuenta como su fama «salvando los mares llegó a la América»²⁰, casi imaginando un viaje al estilo de Cristóbal Colón desde la culta Europa hasta el salvaje e incivilizado Nuevo Mundo. En 1941, Otto Meyer-Serra reforzaría la perspectiva al comentar como «solo con García se introdujo el arte vocal del gran género operístico, con su repertorio cosmopolita de óperas estandarizadas».²¹ En 2010 el historiador mexicano Luis de Pablo Hammeken transportaría esta mirada al nuevo milenio presentando el debut operístico de García en México en términos no muy distintos a los que había inaugurado este debate más de un siglo antes con Olavarría y Ferrari: «la presencia de una celebridad de ese calibre en un país periférico como era México en 1827, cuyas élites estaban obsesionadas con el ideal de la modernidad, pero conscientes de los inmensos

¹⁹ Bloechl, cit., pp. 5-7.

²⁰ Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña Histórica Del Teatro En México*, La Europea, 1895, p. 245.

²¹ Otto Mayer Serra, *Panorama de la música mexicana: desde la independencia hasta la actualidad*, El Colegio de México, 1941, p. 108.

obstáculos económicos, políticos y sociales que tenía que superar para alcanzarla, no podía ser un acontecimiento menor».²²

Esta mirada historiográfica sufre, en mi opinión, las consecuencias de un arraigado desliz metodológico. El enfoque casi exclusivo en el periódico como instrumento de análisis musicológico de la ópera en México independiente ha llevado a una lectura unívoca de este fenómeno: a través de la prensa las elites criollas fueron compartiendo su visión según la cual la ópera había llegado a México para civilizar su cultura después de su independencia de España. Con el tiempo esta visión se volvió la única voz a disposición de historiadores y musicólogos.²³ Solo con los estudios más recientes, a partir de Benedict Anderson, la historiografía comenzó a cuestionar la función puramente informativa de la prensa para identificar en ella un instrumento de narración comunitaria: en el mundo occidental el periódico favoreció la construcción de un terreno discursivo común en el que reflejarse como sociedad ideal y definir los fundamentos de una identidad compartida ante sí mismos y, sobre todo, ante los otros.²⁴ En términos musicológicos esta perspectiva nos permite buscar en la prensa un retrato de cómo las élites mexicanas usaron la ópera para representarse a sí mismas en cuanto comunidad moderna y cosmopolita en un proceso de elevación cultural. Sin embargo, no es suficiente construir una nueva mirada historiográfica consciente del dominio narrativo eurocéntrico y sus consecuencias: es necesario contar con documentos y fuentes históricas que nos permitan abrir las puertas a esa subalternidad y tocarla con mano. Nuestro análisis complementará la lectura de la prensa con documentos inéditos, privados y públicos, que nos ayudarán a reconstruir de manera más detallada el encuentro operístico entre Manuel García y la sociedad mexicana.

La llegada de García a México

Al momento de su partida hacia México a finales de 1826 Manuel García acababa de cumplir cincuenta años y se encontraba en la cima del panorama operístico europeo. Por casi veinte años, desde 1807, cuando había decidido abandonar España para trasladarse a París en busca de un futuro más exitoso, García había trabajado para los más importantes teatros de Europa. En 1813 se había trasladado a Nápoles, baricentro de la ópera italiana, para formar parte de la gloriosa compañía de Domenico Barbaja en el Teatro San Carlo de Nápoles. Ahí, junto a estrellas como Isabella Colbran, Giovanni David y Andrea Nozzari, García tuvo el privilegio de representar sus óperas y estrenar las de los compositores más reconocidos de su época como Johann Simon Mayr, Pietro Generali, Nicola Manfredi, y, sobre todo, Gioachino Rossini (*Elisabetta Regina d'Inghilterra*, Nápoles, 1815; *Il*

²² Luis de Pablo Hammeken, «Don Giovanni en El Palenque. El Tenor Manuel García y La Prensa de La Ciudad de México, 1827 - 1828», en *Historia Mexicana* (El Colegio de México), XI.1 (2011), 231-73, p. 233.

²³ La exclusión de otras tipologías de documentos fue a menudo inevitable por la escasez de recursos destruidos o perdidos en las vicisitudes de la historia.

²⁴ Véase Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso (edición revisada de 2016). Una interesante excepción fue recientemente publicada por Yael Bitrán Goren, «Dos reglamentos de teatro en el México decimonónico. La construcción de una nueva civilidad», en *Revista Argentina de Musicología*, vol. 21, no. 1 (2020), pp. 17-32.

barbiere di Siviglia, Roma, 1816).²⁵ En 1817 García había decidido regresar a París. Pero, como suele suceder, el éxito no dura para siempre y menos en la escena operística europea de esos años, en constante cambio y ávida de novedades.

En 1825 García había comenzado a sentir la incertidumbre e inquietud de quien sabía que su voz ya no era la misma y que el público se estaba inexorablemente acercando a un nuevo tipo de ópera en el que él, músico profundamente dieciochesco, no se reconocía: el *grand-opéra* y el teatro romántico.²⁶ Ese mismo año García toma una decisión radical: comenzar una nueva aventura en una ciudad en la que, a pesar de haberse independizado hacía más de cincuenta años y estar viviendo un rápido crecimiento económico, apenas se estaba descubriendo el mundo de la ópera: Nueva York. La invitación había llegado directamente del magnate estadounidense Dominick Lynch deseoso de regresar a su ciudad con una compañía de ópera. Su proyecto estaba patrocinado, entre otros, por el ya viejo libretista de Mozart, Lorenzo Da Ponte, residente en Nueva York desde 1805.²⁷ García no tuvo dudas al respecto. Desde su perspectiva, Nueva York parecía el escenario perfecto para continuar su trayectoria operística y llevarla a una conclusión más digna: mucho dinero e interés en la ópera sin los grandes retos y la competitividad de la vieja Europa.²⁸ Pero la realidad sería muy diferente: a los pocos días de su debut en Nueva York, el 29 de noviembre de 1825 con *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, Giuditta Pasta recibió una carta firmada por el mismo García con un reporte sobre aquella noche: «me he engañado! Nueva York no se puede comparar ni con el peor pueblo de Italia».²⁹

García sabía que el público de Nueva York consideraba la ópera italiana una curiosidad algo exótica. Había sido precisamente el carácter pionero de la propuesta de Lynch que había terminado por convencer a García, en busca de nuevos y fáciles triunfos. Sin embargo, la supuesta ignorancia del público, las malas condiciones de vida y, desde luego, el conflicto con la hija María, quien había

²⁵ En Nápoles Manuel García estrenó dos óperas italianas *Il Califfo di Bagdad* (1813) y *Jella e Dallaton ossia la Donzella di Raab* (1814). Curiosamente su producción operística italiana termina repentinamente en 1815 justo cuando Gioachino Rossini llega a Nápoles como compositor de punta de la compañía de Barbaja.

²⁶ García había tratado de acercarse al género del *grand-opéra* con *La mort du Tasse* estrenada en París en 1821 con resultados poco satisfactorios.

²⁷ Después de la muerte de Mozart en 1791, Da Ponte había comenzado a viajar por Europa escapando de la ley. En 1805 decide cruzar el océano para establecerse en la ciudad de Nueva York donde trabaja, antes, como bibliotecario y, después, como profesor de estudios italianos en el Columbia College (la futura Columbia University). Morirá en Nueva York en 1838.

²⁸ Giuseppe Pasta, miembro de la compañía y marido de la más célebre Giuditta, le escribe a su esposa pocos meses antes de partir para convencerla a unirse al proyecto. Su carta revela el entusiasmo que los cantantes y, probablemente, García mismo sentían por esa aventura: «[dicen] que en Nueva York están locos por la música, sobre todo por la italiana, y que para los primeros que tengan la oportunidad de reunir una compañía de cantantes italianos, ese país será una tierra prometida. De hecho, en ningún otro país europeo existe la perspectiva de establecer un teatro italiano bajo auspicios más felices», citado en James Radomski, *Manuel García (1775 - 1832). Chronicle of the Life of a Bel Canto Tenor at the Dawn of Romanticism*, Oxford University Press, 2000, p. 186.

²⁹ Maria Ferranti Nob. Giulini, *Giuditta Pasta e i Suoi Tempi. Memorie e Lettere*, Cromotipia E. Sormani, 1935, p. 84: «Non voglio seccarti con una lunga narrativa e concludo col dirti che sono stato ingannato in tutto e per tutto e che questo paese non si può paragonare col più infimo d'Italia».

decidido casarse con el banquero suizo Eugéne Malibran conocido en esa ciudad, fueron elementos suficientes para que García se pusiera nuevamente a buscar otro escenario. De hecho, en marzo de 1826, sólo cuatro meses después de su llegada de Inglaterra, García se pone nuevamente en contacto con Giuditta Pasta revelándole en una carta su intención de trasladarse a Italia: «nos iremos a Florencia».³⁰ Sin embargo, unas semanas más tarde la revista musical londinense *The Harmonicon* anuncia un nuevo cambio de programa: «[Los García] han sido invitados a Nueva Orleans y México pero parece que terminarán por elegir este último lugar cuando termine su compromiso».³¹ El 10 de junio de 1826 Pasta recibe otra carta de García en la que le anuncia su decisión final: «En efecto, ya que el dinero está aquí, y habiéndome decidido yo a ir a México (tal vez para el resto de mis días), he pensado tomarlo aquí y ahora, y no darte la pena de devolverlo una vez más».³²

Esta carta revela una decisión radical que, curiosamente, García menciona de manera indirecta al informar a su amiga y colega sobre asuntos de dinero, como si quedarse en México para siempre fuera algo aparentemente irrelevante. Una versión alternativa y, desde luego, más detallada aparece en un panfleto publicado en la Ciudad de México en abril de 1827, pocos meses antes de su estreno con *Il barbiere*, con el título *Manifestación que hace un ciudadano, amigo de los adelantamientos de su patria, del mérito y de la justicia*. Este título, que aparentemente nada tiene que ver con el mundo de la ópera, se refiere en realidad a la intención del autor anónimo, probablemente un colaborador del Teatro Provisional donde García se había establecido con su compañía, de criticar la decisión de las autoridades de la capital de limitar los recursos económicos a su compañía de ópera. En este contexto nos interesa leer más de cerca los detalles que el autor nos ofrece acerca de la llegada de García a la Ciudad de México:

Después de haberse dado a conocer en los primeros teatros de Europa como el primer actor de canto D. Manuel García, pasó a New-York el último pasado año, desde cuyo paraje se propuso venir a esta república con su familia para radicarse en ella, comprando alguna posesión que le redituase lo necesario para su subsistencia, siempre que por las circunstancias de su independencia el gobierno no tuviese un inconveniente para impedirselo. Queriéndose asegurar de las ideas con que este pensase respecto a ser extranjero, se dirigió por escrito a varios señores que se hallan en esta capital que había tenido la satisfacción de tratarlos en París y Londres, pidiéndoles se sirviesen instruirlo de los términos en que podría realizar sus ya manifestadas ideas, pues no podía determinarse a emprender un viaje tan costoso como molesto, sin tener la seguridad de que el gobierno le admitiese para domiciliarse en la república. A vuelta de correo uno de los dichos señores tuvo la bondad de contestarle remitiéndole el pasaporte por duplicado, que en virtud de su carta se sirvió el gobierno mandarle expedir, en cuya consecuencia luego que concluyó su compromiso y arregló sus asuntos, se puso en marcha y llegó a esta capital.³³

³⁰ *The Harmonicon*, abril de 1826, p. 81.

³¹ *Ibidem*.

³² La carta está citada en (y traducida por) Radomski, cit., p. 207. García se refiere a los problemas de dinero que tenía en Nueva York. Es probable que previamente hubiera solicitado un préstamo a la propia Pasta y que ahora le estuviera informando de su decisión de trasladarse a la Ciudad de México.

³³ El panfleto es hoy parte de la *Collection of Pamphlets, chiefly political, relating to Mexican affairs from 1808 to 1864*, vol. 2, hoy resguardado en la British Library de Londres.

La variación que nos ofrece este panfleto respecto a los documentos anteriores es imperceptible en el discurso narrativo pero determinante para nuestro análisis histórico: al parecer – nos cuenta el autor – García decidió llegar a México escribiendo personalmente a algunos ‘señores’ que había conocido en Londres y París para proponer su proyecto. Una versión que difiere abiertamente de lo que *The Harmonicon* nos había contado al hablar de una supuesta invitación que García había recibido de la Ciudad de México. Ambos documentos nos ofrecen suficientes elementos para cuestionar sus versiones. El informe de *The Harmonicon* fue relatado por una fuente local con base en Nueva York y probablemente cercana al mismo García. Europa seguía la aventura de los García con interés y grandes expectativas: de hecho, era la primera vez que una estrella de ese nivel decidía comenzar una gira musical por el Atlántico. Y García probablemente lo sabía: sentía que su viejo público lo observaba y percibía la presión de sus expectativas. Es por lo tanto posible que la versión de *The Harmonicon* haya sido proporcionada por el mismo García con la intención de aparecer ante los periódicos europeos como un pionero de la ópera fuera de Europa, que había sido invitado a cantar en escenarios considerados ‘de segunda clase’ como Nueva Orleans o México. No podía ser de otra forma para una estrella de su nivel. De la misma forma, el panfleto mexicano respondía a una narrativa liberal que buscaba retratar a México como un país joven pero independiente tanto en la forma como en los hechos: una nación que, tras haberse independizado de España, era capaz de cautivar la atención de las grandes estrellas de Europa como Manuel García. Sin embargo, nuestro análisis tiende a confiar más en esta última versión: los hechos que presenta no son solo más detallados sino también más coherentes con la crisis artística de García y con su decisión de mencionar hábilmente su viaje a México en su carta a Pasta sin dar demasiados detalles: es fácil imaginar lo humillante que podía ser para un divo de ese calibre confesar a una colega como Giuditta Pasta – quien, en pocos años, llegaría a ser la primera Norma belliniana en la Scala de Milán – su decisión de contactar a empresarios mexicanos para poder cantar en su teatro sin haber sido formalmente invitado.

Óperas paralelas

Manuel García llega a la Ciudad de México a mediados de noviembre, directamente desde el puerto de Veracruz.³⁴ Gracias a algunos documentos inéditos hoy podemos reconstruir las actividades y sensaciones que García vivió (o pudo haber vivido) durante esos primeros días en tierra mexicana. El primero de estos documentos es el diario privado de Frederick Waldeck, artista y científico francés que, tras haber trabajado como asistente científico en las minas de Michoacán, en 1826 se trasladó a la Ciudad de México para trabajar como pintor y decorador en colaboración con el pintor Claudio Linati y el escritor Fiorenzo Galli, fundadores del periódico cultural *El Iris*.³⁵ Como buen intelectual – y, además, amante de la ópera y cantante aficionado –, Waldeck sigue la llegada de García con mucho interés: el 20 de octubre escribe en su diario privado: «El Montezuma (probablemente un diseño del tlatoani azteca) está llegando desde Nueva York en el mismo barco de García»³⁶. García vuelve a aparecer en su diario el 16 de noviembre, día en que tanto García como

³⁴ Llegó el 2 de noviembre de 1826 en el bergantín ‘Brown’ citado en *El Sol*, 14 November 1826.

³⁵ El diario de Frederick Waldeck no ha sido publicado. El manuscrito en dos volúmenes (MS 1261) está hoy resguardado en la Newberry Library de Chicago.

³⁶ MS 1261, vol. 2, p. 103.

Waldeck deciden ir a teatro para asistir a la representación de la comedia *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín. El encuentro es menos amistoso de lo que probablemente Waldeck esperaba: «Me encontré a García, el cantante de Londres, en la platea del teatro. Le di su dirección, pero me dijo que no se logrará nada con los directores de la ciudad, sin más volverme a hablar».³⁷ Tanto el mal genio como la impulsividad de García eran tema común en las tertulias musicales de toda Europa³⁸. Sin embargo, el encuentro descrito por Waldeck parece sugerir un malestar más profundo. ¿Cómo había podido cambiar idea tan rápido y transformar a México del país ideal para transcurrir los últimos años de su vida a una realidad imprevista en la que nada parecía posible? El panfleto *Manifestación...* nos puede ayudar a contestar estas preguntas. Según nos reporta el autor anónimo, desde los primeros días de noviembre García «observó los teatros, se instruyó de las habilidades que había en las compañías y las ventajas que podrían adquirir bajo una inteligente dirección»³⁹. Sin embargo, añade el autor, a García «le chocó la poca capacidad del teatro principal, su mala construcción, y lo indecente de sus decoraciones y alumbrado, no pudiéndose persuadir que en la capital de una república como la mexicana dejase de haber un teatro magnífico, si no mejor, por lo menos que compitiese con el más sobresaliente de Europa».⁴⁰ A la luz de estos comentarios, las breves palabras de Waldeck adquieren un significado más claro: podemos imaginar que el artista francés se haya acercado a García para proponerle una colaboración que el tenor español, sintiéndose traicionado ante una realidad que había quedado muy por debajo de sus previsiones, se alejó bruscamente sin dar más explicación.

Lejos de justificar el malhumor de García, podemos por lo menos tratar de entenderlo y contextualizarlo. Aun siendo de nacionalidad española, García venía de un mundo operístico profundamente italiano. En 1825 contaba ya con una trayectoria operística que lo había llevado a representar de manera paradigmática esa *italianidad* musical que Axel Körner y Paulo Kühn colocaron al centro de un verdadero proceso de expansión (y transformación) global a lo largo de todo el siglo XIX.⁴¹ En efecto, desde 1810, año en que había decidido trasladarse a Italia, García había comenzado a adquirir todas las costumbres teatrales italianas, tanto en su papel de intérprete como de compositor de óperas. En México, García esperaba poder gastar su italianidad con poco esfuerzo y con mucho éxito. Como muchos europeos, García había probablemente comenzado a imaginar a México con ese optimismo imperialista que William Bullock había elogiado al presentar su exposición sobre la nueva nación latinoamericana en Londres en el año 1823:

³⁷ Ibidem, p. 112.

³⁸ Los problemáticos ensayos de *Elisabetta Regina d'Inghilterra* de Rossini en Nápoles en 1815, por ejemplo, o las continuas discusiones con la soprano e influyente empresaria Angélica Catalani en París en torno al Théâtre Italien durante la década de 1820, así como la relación autoritaria que mantenía con sus hijos, especialmente con la mayor, María, ya habían contribuido a crear una imagen de él en los salones y palcos de Europa como un compositor exótico y acalorado tanto en su música como en su temperamento.

³⁹ *Manifestación*, cit., p. 4.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Axel Körner and Paulo M. Kühn (eds.), *Italian Opera in Global and Transnational Perspective. Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century*, Cambridge University Press, 2022.

El irreal “El Dorado” de los tiempos isabelinos, parece destinado a convertirse, en nuestros días, en lo que se imaginaba hace siglos. (México) ha obtenido una existencia distinta; se han roto sus largas cadenas remachadas, y su sueño largamente soportado; se siente el dolor del encadenamiento, y la confusión del despertar; pero también tenemos las riquezas, y la fuerza de la naturaleza que sólo necesita ser acariciada, para convertir una pobre provincia impotente en un imperio rico y poderoso. México se ha convertido así en un objeto de gran consideración europea.⁴²

Una visión utópica que García, aún sin haber dejado ninguna prueba directa al respecto, parece confirmar en su carta a Pasta al confesar su deseo de quedarse en México hasta el final de su vida: evidentemente, también García buscaba contribuir a la civilización de este país y transformar lo que para él representaba una provincia cultural de Europa en un verdadero centro de producción operística. Sin embargo, detrás de esa ‘confusión al despertar’ se escondía una realidad cultural mucho más compleja. El mundo operístico no fue la excepción. Lejos de ser considerada un elemento ‘exótico’ o, peor, un experimento tal como estaba sucediendo en Nueva York, en la Ciudad de México la ópera italiana había comenzado a jugar un papel fundamental tanto en la vida social como política de sus élites. Desde principios del siglo XVIII con el estreno de las óperas *La Partenope*, *El Zeleuco* y *El Rodrigo* de Manuel de Zumaya entre 1708 y 1711, y, de manera más amplia a partir de la segunda mitad del siglo, con la construcción del Coliseo Nuevo inaugurado en 1754, la ópera comenzó a dominar la vida social de la capital. Como demuestra el elenco manuscrito del catálogo de obras teatrales y musicales custodiados por el Teatro Principal hasta 1828 y hoy conservado en el Archivo Histórico de la Ciudad de México, a partir de 1760 el público mexicano comenzó a disfrutar de una gran variedad de espectáculos, a partir de la ópera *La buena criada*, probable adaptación de *La buona figliuola* de Niccoló Piccinni (1760) y unas versiones no identificadas de *Dido abandonada* y *La Clemencia de Tito* con libreto de Metastasio.⁴³ Más allá de la traducción al español, el aspecto más sobresaliente de la vida operística en los últimos años de la colonia es la coexistencia de la tradición italiana con otros géneros, no solo en el mismo teatro sino también en el mismo espectáculo. Los primeros ejemplos de esta coexistencia híbrida los vemos en los anuncios teatrales de *El Diario de México*. El 25 de octubre de 1805, por ejemplo, este periódico anuncia el estreno de una nueva representación que incluía, entre otros títulos, la ‘zarzuela’ de Domenico Cimarosa, *El filósofo burlado*.⁴⁴

Esta noche [...] dará principio con la chistosa comedia en un acto titulada *El encuentro feliz* a la que seguirá la zarzuela en 2 actos del célebre Cimarosa titulada *El filósofo burlado* [...] en su intermedio se bailará la bamba para cuatro y por fin de fiesta el de *Adelaide de Guesclín* de la composición del maestro señor Juan Medina.

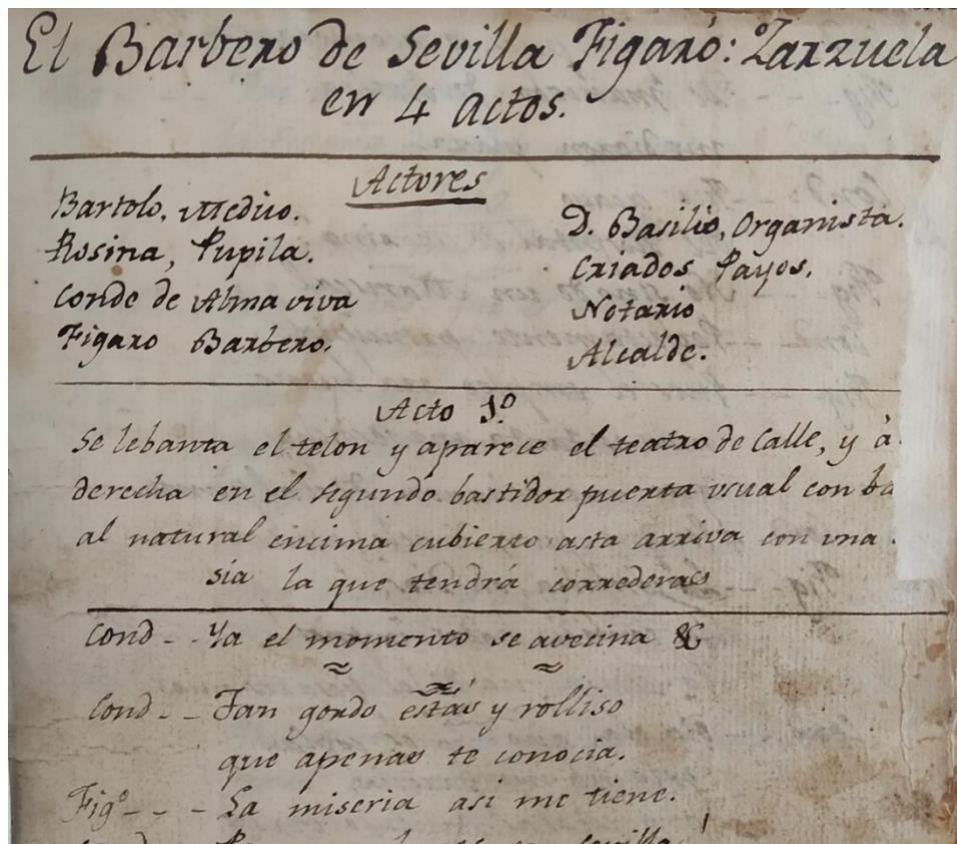
Este ejemplo demuestra cómo la coexistencia entre ópera italiana y tradiciones teatrales ibéricas podía llegar incluso a alterar la dramaturgia de la ópera misma transformándola, como en el caso del título de Cimarosa, en zarzuela. Este proceso implicaba no solo la traducción al español,

⁴² William Bullock, *Catalogue of the Exhibition, called ‘Modern Mexico’; Containing a Panoramic View of the City, with Specimens of the Natural History of New Spain and Models of the Vegetable Produce, Costume, Etc, Now Open for Public Inspection at the Egyptian Hall, Piccadilly*, London, 1824, p. 4, traducido por el autor.

⁴³ Archivo Histórico de la Ciudad de México, Vol. 4016, Exp. 29.

⁴⁴ Se trata probablemente de una traducción errónea de la ópera *Il fanatico burlato* (1787).

sino también la substitución de los recitativi con basso con diálogos hablados. Algunas costumbres eran directa consecuencia del control borbónico y su afán por homogenizar la cultura en todo el imperio atlántico, tal como indicaba la Real Orden de 1799 que prohibía la presencia de cantantes extranjeros en los teatros del imperio y, así mismo, la representación de óperas no españolas en su idioma original. Sin embargo, otras costumbres parecían venir ‘desde abajo’ como expresión de una voluntad social, valga como ejemplo *El barbero de Sevilla* de Paisiello, presentado como ópera italiana en los recintos oficiales de la capital el 4 de diciembre de 1806, pero transformado en zarzuela en los espacios domésticos como demuestra la copia manuscrita de su libreto, probablemente realizada a finales de la década de 1810 y conservada hoy en la Sutro Library de San Francisco.



Manuscrito SMMS PQ2 (Sutro Library): primera página del libreto de la ‘zarzuela’ *El Barbero de Sevilla* de Giovanni Paisiello (Ciudad de México, 1810-1820).

Al llegar a México García se enfrenta con una realidad inesperada. Si Bullock había visitado México como turista, por el contrario, García, entre noviembre de 1826 hasta el estreno de *Il barbiere* en junio de 1827, había tenido la posibilidad de observar una distancia más profunda con su propia identidad operística. La confusión del despertar postcolonial de la que hablaba Bullock tuvo que parecerle a García mucho más compleja y difícil de arraigar, sobre todo en un contexto como el operístico donde formas italianas y tradiciones españolas estaban tan híbrida y estrechamente relacionadas. El diario de Waldeck y el panfleto mexicano nos reportaron, con formas y lenguajes distintos, un malestar profundo pero individual y unívoco, limitado al solo Manuel García y su frustración personal ante el contexto cultural local. Por su parte, el público mexicano, que había tenido la posibilidad de conocer a García – el panfleto *Manifestación*, publicado

en abril de ese año, jugó muy probablemente un papel fundamental en este sentido –, seguía sin escuchar su voz y sin conocer su idea de ópera en la espera de su estreno oficial en la ciudad. En la última sección de este texto nos dedicaremos precisamente a analizar el estreno operístico de Manuel García en la Ciudad de México con *Il barbiere di Siviglia* de Gioachino Rossini y observar cómo el público mexicano lejos de aceptar pasivamente el espectáculo, lo recibió con lo que Mary Louise Pratt definió «knowing and interpreting».⁴⁵

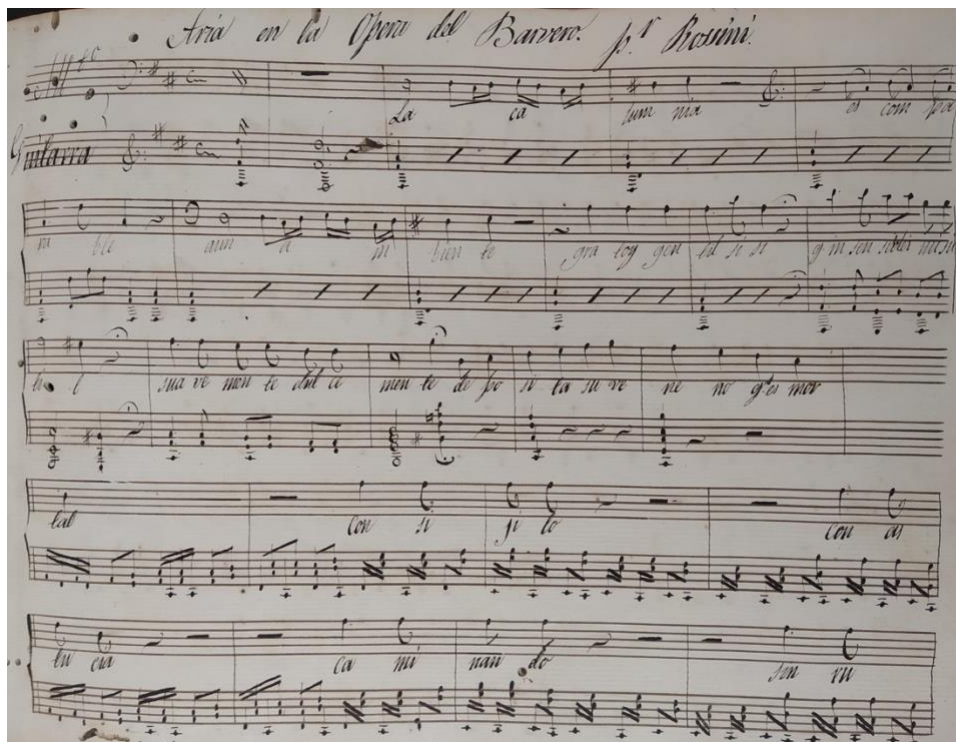
El estreno de *Il barbiere di Siviglia*

García comenzó a planear la nueva temporada a mediados de marzo de 1827. Su primera tarea fue la de poner una nueva compañía que incluyera, además de a sí mismo (tenor), a su esposa Joaquina Briones (soprano) y su hijo Manuel Patricio (bajo bufo), a otros cantantes residentes en la ciudad: García terminó contratando al tenor Andrés del Castillo, español pero residente en México desde 1802, a los bajos criollos Joaquín Martínez y Victorio Rocamora y, finalmente, a Frederick Waldeck como bajo bufo y colaborador para la puesta en escena. La base estable de la compañía era el Teatro Provisional, conocido también como ‘de los Gallos’, un viejo palenque de gallos de época colonial que el gobierno de la ciudad había decidido recuperar en 1825 para responder a la creciente oferta de ópera que el más antiguo Coliseo Nuevo (o Principal) ya no lograba satisfacer. El empresario era Don Luis Castrejón, mexicano criollo que, después de la independencia, había comenzado a trabajar como importador de bienes europeos a América Latina. Fue precisamente Castrejón quien, durante su estancia en Londres en 1824, tuvo la oportunidad de conocer a García y establecer un primer contacto con él. Sucesivamente, sería Castrejón el encargado de organizar todos los documentos para su llegada a finales de 1826.

La ópera elegida para el estreno de la nueva temporada de 1827 fue *Il barbiere di Siviglia* de Gioachino Rossini. El potencial cultural y musical de este título favorecía ambas partes. Por un lado, García consideraba *Il barbiere* uno de los pilares de repertorio: el mismo Rossini había querido a García para el papel del Conte d’Almaviva para el estreno romano de 1816. Era una carta segura que García podía jugar con la certeza de un triunfo tal como había sucedido pocos meses antes en la ciudad de Nueva York. Por el otro, *Il barbiere* o, mejor dicho, *El barbero* era, en ese entonces, una de las óperas más apreciadas por el público mexicano: después de su estreno en la Ciudad de México en septiembre de 1823 *El barbero* había sido reinterpretado con frecuencia en el Coliseo Nuevo llegando incluso a circular en espacios domésticos, como demuestra la transcripción para guitarra de la traducción española del ‘aria de la calumnia’ de Don Basilio, hoy guardada en el manuscrito SMM2 (1820 aprox.) de la Sutro Library de San Francisco. Las diferencias que observamos entre la italianidad de García y la italianidad de la sociedad mexicana nos obligan ahora a plantear la siguiente pregunta: ¿qué intenciones tenía García para el estreno de la ópera de Rossini? ¿qué tan consciente o interesado estaba en seguir las costumbres operísticas criollas? ¿es cierto, como nos contó su hija Paulina, que tuvo que reescribir la partitura de la ópera? Desafortunadamente, hoy no contamos con ninguna fuente directa respecto a los cambios que García tuvo (o no) que realizar en la partitura de Rossini. Sin embargo, los datos que tenemos a disposición son suficientes para cuestionar la versión de Viardot. Considero muy improbable que García hubiera viajado a México – donde, por lo menos en un principio, esperaba vivir hasta el final

⁴⁵ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Routledge, 2017, p. 7.

de su vida – sin traerse una partitura tan paradigmática para él y tan profundamente vinculada con su reputación internacional. Sin embargo, es probable que García haya tenido que cambiar algunos detalles de la partitura orquestal y vocal para adaptarla – necesidad que volverá a aparecer en todas las óperas siguientes – a las circunstancias locales, en primer lugar, a los cantantes y, posiblemente, a los músicos de la orquesta. El único dato que poseemos respecto al estreno de *Il barbiere* concierne el libreto y los cambios que García decidió (no) realizar al respecto.



Manuscrito SMMS M2 (Sutro Library): primera página del aria de Don Basilio ‘La calunnia è un venticello’ de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini (transcripción para piano y guitarra), traducida al español como ‘La calunia es comparable’ (1810-1820).

Según nos reporta Waldeck en su diario, los ensayos de la compañía comenzaron en abril de 1827 con García en el papel del Conte d’Almaviva/Lindoro, su hijo en el de Figaro, su esposa Joaquina Briones en el de Rosina, y Waldeck en el de Don Basilio (no tenemos datos respecto a roles menores como el de Berta y Fiorello, probablemente interpretados por cantantes locales). El 23 del mes Waldeck anota en su diario: «hay mucha esperanza respecto a la ópera; ¡acabo de recibir mi papel de Bazil (sic)!». ⁴⁶ La esperanza era aún mayor entre los mexicanos, quienes finalmente veían realizarse el sueño de convertir su capital en una verdadera ciudad moderna al nivel de París y de Londres: García, el memorable tenor rossiniano, había llegado a la ciudad y estaba listo para comenzar su primera temporada con la ópera que había estrenado bajo la supervisión del mismo Rossini en 1816. ⁴⁷ Sin embargo, cuando la noche del 29 de junio de 1827 se abrió el telón del Teatro Provisional nadie podía imaginar lo que estaba a punto de ocurrir: «a poco de comenzar la

⁴⁶ MS 1261, vol. 2, pp. 135-140.

⁴⁷ Véase nota n. 13.

representación - nos cuenta el historiador Luis Reyes de la Maza -, se escuchaban fuertes murmullos entre el público y que aparte de éste abandonaba violentamente el salón».⁴⁸ Los motivos se aclararon unos días después, cuando, el 5 de julio *El Sol* publicó el siguiente comentario por parte de un anónimo espectador:

Ciertamente que en el ramo de la gran ópera es lo mejor que hemos visto hasta ahora, pero García le quitó la mayor parte del mérito al haberla ejecutado en un idioma extranjero. Y lo más chocante es que siendo una ópera española se veía estos cantando en italiano lo que no agrada a la mayor parte de los americanos pues se quedan sin entender buena parte del argumento.

Lo que para García parecía casi descontado causó un verdadero terremoto en el público mexicano. Como demuestra la definición del *Barbero* como ‘ópera española’, la cuestión iba en realidad mucho más allá del idioma en el escenario. Al cantar *El barbero de Sevilla* en italiano García no había solo quitado la posibilidad al público mexicano de entender lo que sucedía en el escenario, sino que había también alterado la idea que muchos en la élite mexicana tenían de la ópera italiana, ofreciendo un título que muchos conocían, pero de una manera en el que pocos lograban identificarse. En otros términos, García había repentina e inesperadamente cuestionado esa tradición criolla que, desde principios del siglo XVIII, había ido marcando la relación entre las élites de la Nueva España y la cultura operística europea. Pero ¿cómo es posible que García haya tomado esta decisión después de tantos meses transcurridos en la Ciudad de México? Su decisión de cantar *Il barbiere di Siviglia* de Rossini en italiano no nace por lo tanto como forma de ingenuidad o superficialidad hacia el contexto local sino como mecanismo de autodeterminación cultural hacia una realidad cuya visión de lo europeo parecía muy confundida. Lejos de buscar un diálogo con la realidad operística mexicana, García decide rechazar el compromiso para reafirmar su esencia europea como forma de autoridad alternativa exacerbando los elementos que definen la esencia misma.

A los pocos días del estreno con *Il barbiere*, la Ciudad de México fue sumergida por un debate sin precedentes sobre ópera y lengua. Sorprendentemente, los conservadores, tradicionalmente más cercanos al mundo español, cambiaron su posición inicial publicada en el artículo que acabamos de mencionar – ya de por sí sorprendentemente amable en los tonos – y terminaron por agradecer a García a través de su periódico *El Sol* por «una función tan magnífica en toda su extensión» pidiendo, además, que «jamás variasen el original de la composición» ya que «una ópera traducida del italiano al castellano, o a cualquier otro idioma, queda enteramente desgarrada en la letra y por consiguiente en la música a que había acomodado su autor los periodos, acentos y sonidos italianos».⁴⁹ Los liberales tomaron inmediatamente una posición contraria: aun siendo los primeros promotores de la cultura italiana, francesa y británica en abierta oposición a la española, decidieron atacar la decisión de García de cantar en italiano ya que, en su opinión, no favorecía la asistencia del público local al teatro. García, apoyado por los conservadores, siguió su camino: el 13 de julio de 1827 presentó *L’Abufar*, su primera ópera compuesta para la Ciudad de México, dejando el libreto original de Felice Romani en su versión original en italiano. Para los liberales ya era

⁴⁸ Luis Reyes de la Maza, *El Teatro En México Durante La Independencia (1810-1839)* (Instituto de investigaciones estéticas. UNAM, 1969), 26.

⁴⁹ *El Sol*, 17 julio de 1827.

demasiado: en un debate nacional que seguía discutiendo los efectos de la conjura filoborbónica del Padre Joaquín Arenas de enero 1827 y comenzaba a ver en los españoles, mejor conocidos como ‘gachupines’, la causa de los problemas socioeconómicos del México independiente, la presencia de García representaba no solo un problema sino también una verdadera amenaza. García se transformó en el chivo expiatorio del discurso anti-español. Esta narrativa política llegó a su extremo en el diciembre de 1827 cuando el gobierno de la Ciudad de México decidió firmar la expulsión de todos los españoles residentes en la república. García, como otros españoles que el gobierno consideraba necesarios para el estado, logró permanecer en México.⁵⁰ Sin embargo, un compromiso se había vuelto necesario: ante la creciente hostilidad antiespañola de las élites locales y el poder del partido liberal, García tuvo que ceder y traducir sus óperas al español desde *L'amante astuto* (enero 1828) hasta *Un'ora di matrimonio* (8 febrero 1828) y *Semiramide* (8 mayo 1828).

El golpe final llegó con la soprano italiana Carolina Pellegrini en la primavera de 1828. Siendo italiana de nacimiento y educación musical, Pellegrini fue inmediatamente recibida por los liberales como el símbolo cultural de su discurso político en abierta oposición al español García y los conservadores que seguían apoyándolo: una oposición que las inminentes elecciones presidenciales de septiembre de ese año estaban llevando al extremo. García se vio inmediatamente aislado: sus óperas fueron hábilmente vetadas por Pellegrini y el partido liberal, cada vez más determinante en la vida política y cultural de la capital. Por su parte, los conservadores comenzaron a lamentar el alejamiento de García de los teatros, triste predicción de su inminente regreso a Europa: «Ay Que desierto sin tu vista el teatro – lamentó Lucas Alamán, miembro del partido conservador, en unos versos dedicados a García en julio de 1828 – En dó ora asistes, se verá algún día. Todo fenece... fenece tu solo, no debías.»⁵¹ Cuando, a finales de marzo, su regreso a Europa fue oficial las alabanzas al «Genio del mundo, Divinal García», así como Alamán lo había definido en los primeros versos de su poema, dieron paso a actitudes más pragmáticas entre los conservadores: «me han asegurado – escribió un anónimo melómano en *El Sol* el 31 de agosto de 1828 – que el célebre señor García se va a París. Mucho sentiré que se verifique, pero nadie hay absolutamente necesario en este mundo. Si se hubiese muerto, ¿renunciaríamos para siempre a tener un teatro cual requiere esta capital? No, señores: al principio lo echaríamos mucho de menos, y mientras se ocupaba su lugar con un buen tenor primero y se llenaran otros huecos, nos bandearíamos como se pudiese». Terminadas las últimas representaciones con *La Cenerentola* de Rossini y sus óperas *Semiramide* y *El amante astuto*, el 26 de noviembre de 1828 García recorrió el mismo camino que, dos años antes, lo había traído del puerto de Veracruz a la Ciudad de México. El viaje, sin embargo, no fue tan placentero como había sido en aquella ocasión: a pesar de la escolta militar concedida por las autoridades de la Ciudad de México, los García fueron atacados en el bosque por una banda de bandoleros y les robaron todo su dinero, incluidas las ganancias de la ópera.

⁵⁰ José María de Tornel y Mendivil, *Breve reseña histórica de los acontecimientos más notables de la nación mexicana*, (Cumplido, 1852), 168.

⁵¹ Citado en Radomski, cit., 2000, p. 228.

Conclusiones

Para García el asalto en el camino a Veracruz fue una desgracia terrible pero no irreparable: con su regreso a Europa a principios de 1829, supo no solo retomar su actividad de tenor y maestro de canto en París, recuperando en breve tiempo la pérdida económica que había sufrido en México, sino también ‘aprovechar’ esa desagradable aventura para influenciar lo que la prensa europea podía contar respecto a toda su aventura latinoamericana. En efecto, los periódicos de París y Londres, desde luego los más atentos seguidores del tenor español, comenzaron a definir los bordes de esa narrativa polarizada y selectiva que observamos al principio de este análisis. Más allá de la realidad histórica – en 1889 Manuel Payno amplificaría aún más la dimensión ficcional al reciclar este episodio en su novela *Los bandidos del Río Frío* –, para García y sus descendientes fue tarea fácil poner el acento en este desagradable final al relatar los años transcurridos en México. Por un lado, sus elementos novelísticos podían alimentar cómoda y generosamente la narrativa imperial europea: lejos de ser una realidad civilizada y, por lo tanto, amenazante para los europeos, México se colocaba en una reconfortante dimensión de alteridad e incivilización. En esta perspectiva, podemos pensar que el asalto en el camino a Veracruz exacerbó esa polarización narrativa, aclarada con lucidez por Tomlinson, entre civilización europea e incivilización del “otro”. Por el otro lado, este episodio pudo haber facilitado a García la construcción de un discurso alternativo: poniendo el acento en dicho evento García logró alejar la atención de los europeos de la herida que la aventura mexicana había representado para él y su autoridad musical. Al volver a Europa García tenía mucho que esconder sobre México: desde su primer fracaso con *Il barbiere* hasta el creciente antihispanismo de la mayoría de los mexicanos, así como su derrota final ante Carolina Pellegrini y los liberales. Cabe mencionar que nada de todo esto ha sido documentado hasta ahora en la prensa del viejo mundo: García aprovechó de su última desventura para proteger su prestigio operístico.

Este análisis partió y terminó hablando de fuentes exclusivamente europeas para proponerse una doble tarea. Por un lado, definir una metodología más crítica hacia todas esas narrativas escritas de la sociedad occidental que se han vuelto indispensables en nuestro quehacer musicológico. Los nuevos estudios postcoloniales y sus planteamientos en temas de identidad, poder y cultura nos obligan, hoy más que nunca, a formular preguntas capaces de cuestionar su contenido no como guardianes de una verdad unívoca, sino como reflejo de ese grupo social que a través de la prensa construye su identidad imaginada. Por el otro, este texto ha tratado de colocar al centro de la historia musical de México un episodio que por demasiado tiempo ha sido interpretado como un incidente inestable y borroso en la difusión de la ópera en la América Latina del siglo XIX.

Es difícil negar, como bien nos recuerda Walter Mignolo, el proceso de rápido acercamiento de la América independiente hacia la cultura liberal de Francia, Inglaterra e Italia a principios del siglo XIX como alternativa al pasado colonial borbónico.⁵² La experiencia mexicana de García representó este proceso de manera paradigmática como síntoma tangible del afán criollo de imaginarse europeos y, a la vez, como intención de Europa (no española) de fortalecer su control

⁵² Walter Mignolo, «La Colonialidad a lo largo y a lo ancho: El Hemisferio Occidental en El Horizonte Colonial de La Modernidad», in Edgardo Lander (ed.), *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO, 2000, pp. 55–86.

económico y cultural en la región. Aníbal Quijano afirma a propósito de esos años que: «el proceso de independencia de los Estados en América Latina sin la descolonización de la sociedad no pudo ser, no fue, un proceso hacia el desarrollo de los Estados-nación modernos, sino una rearticulación de la colonialidad del poder sobre nuevas bases institucionales».⁵³ Sin embargo, el contacto entre la sociedad mexicana y Manuel García nos entregó una realidad mucho más matizada y reactiva de lo que el debate académico dejó suponer. Lo que este análisis quiso demostrar es que, para entender la relevancia histórica de la presencia de García y de los inicios de la ópera en México, es necesario construir una mirada circular y descentrada que tome conciencia no solo del dominio cultural europeo sino también de la capacidad reactiva del dominado hacia la cultura de la fuerza dominante. La prensa mexicana de esos años nos ofreció una narrativa que parecía reforzar la idea de un México independiente pero sumiso ante la fuerza cultural de la ópera italiana. Sin embargo, los hechos revelaron una identidad distinta: lejos de ceder ante la supuesta superioridad de García, las élites mexicanas reaccionaron ante su idea de ópera, una idea que no coincidía con lo que ellas conocían como tal. Curiosamente, a partir de 1831, la llegada de Filippo Galli, otro glorioso cantante rossiniano de esos años, las cosas cambiaron con una rapidez sorprendente: las óperas comenzaron a cantarse en italiano sin problema alguno, ofreciendo el libreto en traducción. «Los periódicos hicieron con ese motivo memorias del gran Manuel García – recuerda Olavarría y Ferrari en su *Reseña* – a cuya obstinación artística en repetir óperas y en cantarlas en italiano, se debía que Galli hubiese encontrado al público bien dispuesto a aceptar una y otra cosa».⁵⁴ La representación de *Il barbiere* con García se coloca entonces al centro de la historia cultural del Atlántico postcolonial como un verdadero trauma cultural para ambas partes. Para García, su llegada a América Latina y su debut operístico representaron el (re)descubrimiento de un nuevo México, culturalmente complejo y estratificado. Este encuentro marcó un momento de crisis de su superioridad europea, que García supo esconder a su manera. De la misma forma, este mismo choque cultural constituyó para la sociedad mexicana el traumático descubrimiento de una nueva Europa musical y, por lo tanto, de su propia diferencia.

Milella, Francesco. “Narrativas paralelas: nuevas metodologías y documentos para una historiografía de la ópera italiana en el México independiente.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 8, no. 1 (2023): 1–19.

⁵³ Aníbal Quijano, «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», in Edgardo Lander (ed.), *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO, 2000, p. 203.

⁵⁴ Olavarría y Ferrari, cit., p. 306.